

Der rätselhafte van Dijk im Kunstmuseum Stuttgart

Über einen spektakulären Gemäldeankauf der Stadt Stuttgart 1948 und ein Fall für die Provenienzforschung¹

Kai Artinger

Am 16. Juni 1948 kaufte die Stadt Stuttgart von dem Kunsthändler Dr. Erwin Sieger zwei alte niederländische Gemälde für die exorbitante Summe von 400.000 RM. Es handelt sich um eine Landschaft von Meindert Hobbema und eine vermeintliche Darstellung von Jakob und Rebekka am Brunnen, die Philip van Dijk zugeschrieben wurde. Es wurden keine Echtheitsgutachten eingeholt und dem Kunsthändler Sieger blind vertraut, obwohl er von der amerikanischen Militärregierung 1945 interniert worden war und Gemälde seiner Kunstsammlung restituiert wurden. Die aktuelle Untersuchung der beiden Kunstwerke im Rahmen des Provenienzforschungsprojektes im Kunstmuseum Stuttgart ergab, dass der *van Dijk* eine Nachbildung ist und die Autorschaft hinterfragt werden muss. Außerdem ist die Provenienz sehr bedenklich.² Vor diesem Hintergrund stellen sich Fragen: War der extrem hohe Preis damals gerechtfertigt? Wie sind Wert und Bedeutung der Gemälde heute zu bewerten? Warum kam es zu der Erwerbung? Der Beitrag versucht 1. die Rekonstruktion des mysteriösen Ankaufs, 2. die Lüftung des Rätsels von der Herkunft und Authentizität der bisher unbekannten Bilder, und 3. die Erforschung der Biografie von Dr. Erwin Sieger.



1 Zug. Philip van Dijk (1683–1753), *Elieser und Rebekka* [vormaliger Titel: *Jakob und Rebekka am Brunnen*], nach 1715, Öl auf Kupfer, 53 x 43 cm, [Nachbildung nach Antoine Coypel (1661–1722), *Elieser und Rebekka*, 1701, Öl auf Leinwand, 125 x 106 cm, Sammlung Ludwig XIV, Louvre Paris]

1. Der spektakuläre Gemäldeankauf

Die Stadt Stuttgart erwarb die beiden Gemälde am 16. Juni 1948. Die Bilder wurden im Oktober bzw. November im alten Gemäldeinventar eingetragen mit „Philipp van Dijk, *Jakob und Rebekka am Brunnen*“ und „Meindert Hobbema, *Landschaft mit Staffage*“. Während der *Hobbema* signiert ist und 300.000 RM kostete, ist der *van Dijk* nicht signiert und für 100.000 RM erstanden worden. Beide Gemälde gingen als Ämterschmuck ins Stuttgarter Bürgermeisteramt. Der Hobbema hing im Amtszimmer des Oberbürgermeisters (OB) Arnulf Klett, der *van Dijk* [fortan nur Stuttgarter *van Dijk* genannt] im Büro des ersten Bürgermeisters und Stellvertreters des OB, Josef Hirn.

Außergewöhnlich war der Ankauf nicht nur wegen des Preises, sondern auch wegen der Umstände, unter denen er zustande kam. Obwohl die Summe so hoch war, sind bis auf wenige Hinweise in einem Gemeinderatsprotokoll von Juni 1948 keine Dokumente über die Erwerbung überliefert. Es drängt sich daher der Verdacht auf, der Entscheidungsprozess in der Stadtverwaltung wäre nicht dokumentiert worden. Aber wie hätte das sein können?



2 Meindert Hobbema (1638–1709), *Landschaft mit einer Wassermühle*,³ [vormaliger Titel: *Landschaft mit Staffage*; weitere Titel: *Le village près de la forêt, avec un troupeau*⁴ – *Das Dorf in der Nähe des Waldes, mit einer Herde*], vor 1658?, Öl auf Holz, 37 x 55 cm, signiert unten rechts, fast in der Mitte: MHobbema

2. Die schwierige Quellenlage

Lediglich in dem Auszug aus der Niederschrift über die nichtöffentliche Verhandlung des Gemeinderats vom 15. Juni 1948 findet sich ein Hinweis auf den Vorgang: „Ankauf von zwei Gemälden *Landschaft mit Staffage* von Meindert Hobbema und *Jakob und Rebekka am Brunnen* von Philipp van Dijk. Berichterstatte: Der Vorsitzende, Bürgermeister Hirn. Der Stadtverwaltung sind von Herrn Dr. Erwin Sieger die zwei genannten Gemälde zu dem überhöhten Preis von 500.000 RM angeboten worden. Eben trifft die Mitteilung ein, daß die Forderung auf 300.000 RM ermäßigt wird.“⁵ Zuvor war noch vom Schriftführer festgehalten worden, dass im Interesse des Ansehens der Verwaltung „einmütig beschlossen“ worden sei, den Ankauf der Bilder abzulehnen. Auf dem gleichen Dokument findet sich die Ergänzung: „Anderslautende Dringlichkeitsanordnung vom 16.6.1948“. Mit dieser Anordnung setzte der OB den ablehnenden Beschluss außer Kraft und veranlasste den Kauf. Sechs Tage später wurde der Gemeinderat über die Dringlichkeitsanordnung informiert.

Damit erschöpft sich die Überlieferung. Es gibt keine Echtheitsgutachten, keine Expertisen über die Bedeutung und Notwendigkeit der Erwerbung. Das ist verwunderlich, weil das Geschäft nach dem Krieg stattfand und Dokumente, wenn es welche gegeben hat, eigentlich erhalten geblieben sein müssten. Auch sind über ein sehr ähnliches Verkaufsangebot von einer Privatperson an die Stadt, das nur ein Jahr später erfolgte, entsprechende Unterlagen vorhanden.⁶ Die Stadt hatte diesmal aber kein Interesse. Bemerkenswert hier die ablehnende Begründung des Kulturamtleiters Dr. Hans Schumann,

der auch schon 1948 im Amt gewesen war:⁷ „Die Frage, ob das Gemälde für die städt. Kunstsammlung angekauft werden kann, ist eingehend geprüft worden. Da die städt. Galerie so gut wie ausschließlich sich auf den Erwerb schwäbischer Kunstwerke beschränkt, wird das Gemälde nicht in die Sammlung hineinpassen. Auch würde der ohnehin beschränkte Etat für den Ankauf von Kunstwerken, der in erster Linie lebenden Künstlern zugute kommen soll, zu sehr belastet werden.“⁸ Warum sich in diesem Fall Aktennotizen erhalten haben, bei der Erwerbung der Siegerschen Gemälde aber nicht, ist nicht zu erklären. Bei Letzterer trägt noch zur Irritation bei, dass der Ankauf erst abgelehnt und ihm einen Tag später zugestimmt wurde.

An sich hätte das Argument, mit dem der Erwerb der *Winterlandschaft* von Peeters negativ beschrieben wurde, auch für die Bilder von Dr. Sieger gelten müssen. Bei der *Winterlandschaft* brachte höchstwahrscheinlich der Eigentümer die Echtheitsbestätigungen bei.⁹ Warum die Stadt in dem anderen Fall keine Expertisen verlangte, obwohl die Ankaufssumme über hundertmal so hoch war, ist unverständlich. Offensichtlich schenkte sie Sieger allergrößtes Vertrauen. Wer war Dr. Erwin Sieger?

3. Der zweifelhafte Kunsthändler

Erwin Sieger wurde am 18. Oktober 1903 im württembergischen Matzenbach geboren. Er war der Sohn des Privatschuldirektors Anton Sieger, der am 4. Mai 1877 im württembergischen Weingarten zur Welt kam und 1910 nach Stuttgart ging, um dort als Handelslehrer zu arbeiten.¹⁰ Die Vita von Anton Sieger ist von Bedeutung, weil sie den Ruf seines Sohns als einen seriösen Geschäftspartner erklärt. Als Leiter des Lehrinstituts genoss Anton Sieger Ansehen. Er eröffnete 1911 in Stuttgart ein „Einjährigeministerium“¹¹. 1925 machte er eine Privatrealschule auf. Der Handelslehrer etablierte sich als Leiter einer Privatschule, die in der Stadt bekannt war. Eugen Keuerleber, der erste Direktor der Galerie der Stadt Stuttgart (ab 1961), holte in dieser Schule sein Abitur nach.

Über Erwin Siegers Ausbildung ist nur bekannt, was er in einem Verhör angab, dem ihn US-amerikanische Offiziere nach seiner Verhaftung im März 1945 unterzogen,¹² und was er darüber schriftlich dem Central Collecting Point Wiesbaden mitteilte.¹³ Demnach lernte er in der Paul Kapff-Bank in Stuttgart. Ab 1922 folgte ein Studium der Rechts- und Wirtschaftswissenschaften sowie der Kunstgeschichte in Hamburg, Heidelberg und Erlangen. 1926 Promotion in den Rechtswissenschaften. Hiernach eine Tätigkeit als Rechtsberater für den Rudolf Mosse Verlag. 1928 ging er für acht Monate nach Berlin und reiste dann ins chilenische Valparaíso, wo er im Auftrag des Unternehmens *Germano-Chilena Seguridad* mit Lebensversicherungen handelte. 1930 Rückkehr nach Stuttgart, um seine Auswanderung nach Chile zu betreiben. Von Dauer war der Aufenthalt in Chile aber nicht, denn nach zwei Jahren kehrte Sieger aus Südamerika zurück und ließ sich 1933 in Berlin nieder. Seinen Lebensunterhalt bestritt er als Rechtsanwalt.¹⁴ In dieser Zeit fing er an, seine Dienste auch als Kunsthändler und Berater in Kunstangelegenheiten anzubieten.¹⁵ Sein Interesse am Sammeln von Kunstwerken reichte weiter zurück, es begann bereits in den 1920er-Jahren. Sieger dazu 1945: „Ich beschäftige mich seit 20 Jahren privat und als Liebhaber mit bildender Kunst und Kunstgeschichte.“¹⁶

1937 heiratete er seine Sekretärin Elisabeth Ingeborg Böning geb. Hoffmann. Sie unterstützte ihn bei seinem Kunsthandel. Weil Ingeborg Böning noch verheiratet war, konnte ihre Eheschließung mit Sieger erst nach ihrer Scheidung vom ersten Ehemann im Juni vollzogen werden. Doch auch ihrer zweiten Ehe war keine Dauer beschieden, im Mai 1940 trennte sich das Paar¹⁷ und Ingeborg Sieger ging nach Wien. Vielleicht arbeiteten die beiden aber weiterhin zusammen, denn Erwin Sieger hatte viele Kontakte zu Kunsthändlern und Sammlern in Wien.¹⁸

Nach eigener Aussage erarbeitete sich Erwin Sieger bis 1937 einen Namen als Kunstsachverständiger für die Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts. Er behauptete, aus den Geschäftserlösen seine Kunstsammlung aufgebaut zu haben. Wie er zu den sehr wertvoll erscheinenden Gemälden kam – deren Echtheit nicht mehr nachgeprüft werden kann –, ist unbekannt. Seltsam ist auch Siegers Verhältnis zur Reichskammer der bildenden Künste Berlin. 1937 stellte er einen Aufnahmeantrag als Kunsthändler, der bewilligt wurde. Ein Jahr später trat er wieder aus mit der Begründung, seine kunsthändlerische Tätigkeit sei geringfügig, ein Gelegenheitsjob.¹⁹ Mit seinen Angaben auf dem Meldebogen für die amerikanische Militärregierung von 1946 lässt sich diese Einschätzung nicht in Einklang bringen. 1934 verdiente er als freier Wirtschaftsjurist und Makler 25.000 RM. Als er 1938 in den „konzess. Kunsthandel“ einstieg [eigentlich war er nach eigenen Angaben zu diesem Zeitpunkt schon wieder ausgestiegen], wuchs sein Jahresverdienst auf circa 80.000 bis 90.000 RM. Seine Kunstsammlung schätzte er 1945 auf 300.000 bis 400.000 RM. Diese Zahlen sprechen nicht für geringfügige Umsätze.

Von 1933 bis 1945 zog Sieger mehrfach in Berlin um, er wohnte unter anderen am vornehmen Kurfürstendamm in Berlin-Charlottenburg. 1941 wurde er in die Wehrmacht eingezogen. Als Angehöriger einer Sanitätseinheit arbeitete er hauptsächlich in der Verwaltung von Berliner Krankenhäusern. Aber auch hier gibt es Widersprüche. Seine Tätigkeit als Kunsthändler war nicht beendet. Der Berliner Stadtbaudirektor und Provinzialkonservator Walter Peschke zog ihn Ende 1943 zu Ankäufen und Vermittlungen für den Kunstbesitz der Reichshauptstadt hinzu.²⁰

Nicht eindeutig ist auch Siegers Situation in den letzten Kriegsmonaten und nach der Kapitulation des Deutschen Reiches. Er schreibt: „Ich selbst bin seit Frühsommer 1941 als Soldat bei der Wehrmacht eingezogen und wurde in der Hauptsache in Lazaretten in der Reichshauptstadt auf der Schreibstube beschäftigt. Entlassen wurde ich von der deutschen Wehrmacht am 24. April 1945 vom Wehrbezirkskommando Ravensburg und traf am 24. Juni wieder in Bopfingen ein.“²¹ Hierhin war in Teilen bereits die Schule seines Vaters gezogen.²²

Siegers zeitliche Angaben stimmen nicht mit Dokumenten überein wie der Internierungskarte im Staatsarchiv Ludwigsburg und eigenen Aussagen. Der Karte zufolge wurde er im März 1945 verhaftet und ins Heidelberger Gefängnis eingeliefert, danach kam er in ein Lager.²³ Am 2. und 3. Juli 1945 verhörte ihn der amerikanische Counter Intelligence Corps (CIC). Den Akten der Headquarters Seventh Army G-5 Section, M.F.A. and A, zufolge war er in Bopfingen als *security suspect* vom CIC festgenommen und zuerst nach Augsburg gebracht worden. Am 1. August 1945 erfolgte Siegers Verlegung nach Seckenheim und schließlich am 15. September 1945 seine Inhaftierung in einem Heidelberger Gefängnis.

Sieger sagte aus, er wäre erst im Juni in Bopfingen eingetroffen, wo er bis Ende November 1945 gelebt hätte, um anschließend nach Stuttgart zu ziehen.²⁴ Ein andern Mal ist er bereits Ende März in Bopfingen. Diese Ungereimtheiten traten im Verhör durch die Amerikaner zutage. Die befragten ihn zu seiner Kunstsammlung und elf wertvollen Gemälden aus dem Kunstbesitz der Stadt Berlin, die er in Bopfingen „untergestellt“ hatte.²⁵ Laut Sieger hatte den Transport der Fracht Stadtbaudirektor und Provinzialkonservator Peschke am 15. März 1945 angeordnet, um die Gemälde vor der Zerstörung zu retten. Sieger hatte sie am 27. März 1945 nach Bopfingen in die Villa Schieber²⁶ gebracht. Dieser Kunstverlagerung war am 6. März 1945 ein Führerbefehl der Reichskanzlei vorausgegangen, demzufolge die Sicherstellung und Bergung von Kunst und Kunstgegenständen jeglicher Art sofort durchgeführt werden sollte. Peschke soll Sieger als Kurier ausgewählt und bei dessen militärischer Dienststelle in Berlin für ihn einen dreiwöchigen Sonderurlaub erwirkt haben, damit Sieger „einige Gemälde aus

dem Besitz der Reichshauptstadt verlagern²⁷ konnte. Die Kunstwerke sollten in Württemberg verteilt und in Sicherheit gebracht werden. Sieger: „Von meinen Eintreffen am 27. März und der Unterbringung der Bilder machte ich telegraphisch nach Berlin Mitteilung [...]. Da nach Ablauf des Urlaubs am 10. April aus kriegstechnischen Gründen eine Rückkehr nach Berlin nicht möglich war, wurde der Urlaub verlängert bis zu meiner Entlassung am 24. April 1945.“²⁸

Sieger verstand den Grund seiner Verhaftung nicht. Er stellte sich als seriös dar, doch die Amerikaner hatten Zweifel. Im Vernehmungsprotokoll vom 18. Juli 1945 schreiben sie: „On continued questioning the subject admitted that he had not been properly released from the Wehrmacht, although he stated that the French accepted the form of release he obtained. In general the subject gave the impression that he is trying to justify his acts and that he had nothing whatsoever to do with confiscated or otherwise looted works of art. His background suggests that he is a shrewd lawyer [intelligenter, scharfsinniger Anwalt] who found lucrative deals while officially in the Wehrmacht.“²⁹

Sieger gab an, nichts über die Händler und Kunsthistoriker zu wissen, die sich am NS-Kunstraub beteiligt hatten. Er hätte nur mit dem Peschke zusammengearbeitet und ihn beim Aufbau „einer Kunstsammlung für die Stadt Berlin“ beraten. Dabei hätte er mit den Kunsthändlern Krüger vom Kunsthaus Lepke und Reimann und Pagel zu tun gehabt. Die Amerikaner notierten: „His part seems to have been that of a lawyer-agent and his fees ranged from 5% to 15%. He often bought for himself, pictures with the money he received. The City of Berlin acquired some 1000 pictures, of which some 200 remained in Berlin. Most of these were acquired during the last two or three years.“³⁰ Die Provenienzforscherin Agnes Thum, die sich ebenfalls mit Sieger beschäftigt hat, fand heraus, dass Siegers Kunsthandelstätigkeit weitaus umfangreicher war, als er den Amerikanern Glauben machen wollte. Neben der Zusammenarbeit mit Peschke hatte er weitere Geschäftskontakte in Berlin, Stuttgart und Wien, d. h. auch in einem vom Deutschen Reich besetzten Gebiet.³¹ Dagegen hatte Sieger erklärt, seine „vermittelnde oder beratende“ Tätigkeit hätte sich auf die Verwaltung der Reichshauptstadt beschränkt.³²

Antagonistisch sind auch Siegers Angaben zu seiner Zeit als Soldat. Einerseits wurde er Ende 1943 von Peschke für Dienste in Anspruch genommen, obwohl er Soldat war, andererseits wäre er in der Sanitätseinheit nur einmal vom Dienst befreit geworden. Seine Aussage stimmte auch nicht mit einer anderen Behauptung überein, wonach er sich von der Truppe entfernt hatte wegen eines Kunstgeschäfts in Wien im Oktober und Dezember 1944 sowie im Februar 1945. Das waren zwei Dienstbefreiungen.

Insgesamt hinterließ Sieger einen sehr zwiespältigen Eindruck. Ein Schreiben der amerikanischen Militärregierung von Bayern vom 25. Februar 1948 bezeichnet ihn als einen „marchand-amateur in art who is noted for unscrupulous business methods“³³. Und in einem Dokument der amerikanischen Militärregierung von Hessen wird Siegers private Kunstsammlung bezüglich ihrer Herkunft als „höchst zweifelhaft“ bewertet.³⁴ In einem Schreiben an den Central Collecting Point Wiesbaden gab Sieger an, er habe nie im Ausland Kunstwerke gekauft, dort auch nie „über andere Stellen oder Personen [...] Bilder aus jüdischen Besitz gekauft“. ³⁵ Die Aussage, keine Werke im Ausland gekauft zu haben, ist nachweislich falsch. Auch waren Siegers Quellen alles andere als unbelastet wie das Beispiel des großen Gemäldes *Pferdemarkt* des italienisch-österreichischen Malers Julius von Blaas (1845–1922) dokumentiert. Der Central Collecting Point München restituierte das Bild, das sich zeitweise in Siegers Besitz befand. Dem Sammler Dr. Paul Hofenau aus Wien war es gestohlen worden, indem es der Wiener Rechtsanwalt Dr. Buchal, dem es Hofenau kurz vor seiner Emigration zur Aufbewahrung anvertraut hatte, widerrechtlich an Sieger verkaufte. Der verkaufte es weiter an die Galerie St. Lukas.³⁶ Buchal

und Sieger waren offenbar eng befreundet und Sieger soll Werke aus jüdischem Besitz, die Buchal verwahrte, von ihm ‚übernommen‘ haben.³⁷

Thum glaubt auch, dass Sieger mit Diebstählen beziehungsweise dem Verkauf von Hehlerware in Verbindung gebracht werden kann. So bestünde ein Zusammenhang mit drei Werken aus der Sammlung Schloss, die im ‚Führerbaudiebstahl‘ verschwanden, und eine Verbindung zu einem Lovis Corinth-Gemälde, das zwischen 1944 und 1948 aus dem Keller eines Berliner Sammlers gestohlen wurde.³⁸

Siegers eigene Sammlung war zur Überprüfung nach Wiesbaden gebracht worden. Über deren Herkunft gab Sieger zu Protokoll, alle Kunstwerke wären rechtmäßig erworben worden. Allerdings sei er ein Opfer des Krieges, seine Sammlung hätte ursprünglich mehr Werke umfasst. „Ich möchte bemerken, dass es sich bei den in Wiesbaden befindlichen Bildern nur um einen Teil meines Kunstbesitzes handelt, den ich retten konnte.“³⁹

Seine Schadensauflistung vermittelt einen Eindruck vom Aufbau und Umfang der Sammlung, in der insbesondere niederländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts sowie deutsche und französische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts enthalten war.⁴⁰ Die beiden Stuttgarter Gemälde finden in Siegers Korrespondenz mit dem Central Collecting Point Wiesbaden keine Erwähnung, obwohl sie den Krieg überstanden hatten. Wo befanden sie sich während seiner Haft? War wirklich so viel zerstört worden wie Sieger behauptete? Thum hegt daran Zweifel, sie vermutet, Sieger hätte ein Lager mit Kunstwerken gehabt, das sich in einem Bahndepot in Göttingen befunden haben könnte.⁴¹ Angesichts von Siegers widersprüchlichen Aussagen und der teilweise zweifelhaften Geschäftspraktiken wie im Fall des Gemäldes *Pferdemarkt* verwundert es nicht, dass die Amerikaner aus Siegers Kunstbesitz Werke restituierten.⁴²

Sieger war kein Mitglied der NSDAP,⁴³ aber in der Deutschen Arbeitsfront (DAF) und im NSV (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt) gewesen.⁴⁴ Im Meldebogen der amerikanischen Militärregierung vermerkt er, kein Haupt-, Neben- oder Ehrenamt in einer Wirtschafts- oder Ehrenorganisation im Dritten Reich innegehabt zu haben. Die Frage 13 des Meldebogens [„In welche Gruppe des Gesetzes gliedern Sie sich ein?“] beantwortete er mit „nicht betreffend“, weil er nicht „Parteimitglied, nie Beamter“ gewesen wäre und „nie Verbindung zu irgendwelcher Parteistelle, nie den geringsten Kontakt oder Anlehnung an NSDAP“ gehabt hätte.⁴⁵

4. Siegers Kunden und ‚Netzwerk‘ in Württemberg

Sieger hatte nicht nur Kontakte bis ins Stuttgarter Bürgermeisteramt, sondern unterhielt enge Beziehungen zur Leitung der Staatsgalerie Stuttgart. Darüber hinaus war er mit hochrangigen und einflussreichen Personen in Württemberg bekannt. Das erklärt vielleicht, warum die Stadtverwaltung keine unabhängigen Gutachten über die Echtheit der beiden alten Gemälde einholte. Sie brachte Sieger größtes Vertrauen entgegen.

Von allergrößter Bedeutung für den scheinbar untadeligen Leumund Siegers war aber sein Verhältnis zur Staatsgalerie Stuttgart unmittelbar nach dem Krieg. Zum Galeriedirektor Heinrich Theodor Musper (1946–1963) und dem späteren Direktor Erwin Petermann (1963–1969) hatte er enge Beziehungen. Die erhaltene Korrespondenz zwischen Sieger und der Staatsgalerie vermittelt den Eindruck, er wäre für sie in verschiedener Funktion tätig gewesen und hätte verantwortungsvolle ‚Dienstgeschäfte‘ ausgeführt. So transportierte er als Kurier Gemälde und anderes wertvolles verlagertes Kunstgut sowie einmal auch einen „namhaften Geldbetrag“⁴⁶. Diese ‚Amtsgeschäfte‘ führten ihn mehrfach nach Hamburg und München. Im September 1947 betraute man Sieger „mit bestimmten dringenden

Aufträgen“, bei denen er moderne Kunstwerke wiederbeschaffen sollte, „wie sie dem staatlichen Museum während des 3. Reichs beschlagnahmt worden“⁴⁷ waren. Teilweise muss Musper wohl Sieger auch bei seiner kunsthändlerischen Tätigkeit geholfen haben, wie ein Brief Muspers aus dem Jahr 1948 dokumentiert. Darin bestätigt er, dass ein in Siegers Besitz befindliches niederländisches Gemälde in der Literatur als ‚echt‘ bezeichnet wird.⁴⁸

Die Staatsgalerie Stuttgart wollte Siegers Kunstsammlung als Leihgabe haben, daher unterstützte sie ihn bei seinen Bemühungen mindestens seit November 1946, seine beschlagnahmten Kunstwerke aus dem Central Collecting Point Wiesbaden auszulösen. In diesem Sinne schrieb Petermann am 11. Juli 1947 nach Wiesbaden: „Da wir daran interessiert sind, die Sammlung Sieger als Leihgabe zur Verfügung gestellt zu bekommen und da Dr. Sieger sich auch bei einer Freigabe bereit erklärt hat, uns die Bilder leihweise zu überlassen, möchten wir die Eingabe von Dr. Sieger befürworten.“⁴⁹

Diese sehr guten Beziehungen Siegers zur Direktion der Staatsgalerie dürften der Stadtverwaltung Stuttgart, dem OB und seinem Stellvertreter, bekannt gewesen sein. Wenn die Staatsgalerie ihm vertraute, konnte es die Stadt auch. Es waren solche Referenzen, die 1948 für Sieger sprachen. Und, was ebenso wichtig war, er galt als ‚unbelastet‘ und hatte sich keinem Entnazifizierungsverfahren stellen müssen.⁵⁰

5. Die Kunstwerke und ihre Herkunft

Woher hatte Sieger den *Hobbema* und *van Dijk*? Und warum gab der Experte ein Gemälde, das nach einem Bild von Antoine Coypel gemalt wurde, als Original von Philip van Dijk aus? Wusste er es nicht besser oder handelte es sich um bewusste Täuschung?

Beide Bilder haben extrem lange Provenienzlücken. Bei dem *van Dijk* wissen wir nichts über die Herkunft vom Zeitpunkt der Entstehung bis zum Verkauf an die Stadt Stuttgart. Vielleicht lässt es sich mit einem Bild aus dem Freiherrlich Grote'schen Nachlass in Verbindung bringen, aus dem im Mai 1909 im Berliner Auktionshaus Rudolph Lepke eine Reihe von Ölgemälden alter Meister angeboten wurden. Sucht man in der Datenbank German Sales das Stuttgarter Bild unter dem Titel *Elieser und Rebekka*, erhält man als Treffer die Auktion 1549 in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, in der am 11. und 12. Mai 1909 unter anderen „I. Ölgemälde alter Meister. Dabei eine Anzahl Bilder aus dem Freiherrlich Grote'schen Nachlaß“ zum Kauf standen. Unter der Losnummer 109 findet sich folgende Information: „Französische Schule. / 18. Jahrhundert. / Rebekka und Elieser am Brunnen. Höchst fein gemaltes Bild auf Kupfer. Die Farbe an verschiedenen Stellen abgesprungen. H. 52 cm, B. 41 cm.“⁵¹ Die Maße weichen in der Höhe um einen und in der Breite um zwei Zentimeter ab. Die anderen Angaben treffen jedoch zu: das Bild ist außerordentlich fein auf Kupfer gemalt und ist eine Nachahmung des Gemäldes von Antoine Coypel, also der französischen Schule zuzuordnen. Der im Auktionskatalog angegebene Entstehungszeitraum kann mit der Entstehungszeit in Übereinstimmung gebracht werden, die für das Stuttgarter Bild geschätzt wird.⁵²

In diesem Zusammenhang ist bedeutsam, dass Sieger gegenüber den Amerikanern selbst angab, eng mit dem Kunsthandels- und Auktionshaus Lepke in Berlin zusammengearbeitet zu haben, jener Institution, in der das Bild vielleicht schon einmal, nämlich 1909, gewesen war. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein Verkäufer eines Kunstwerkes, das er auf einer Auktion erwarb, dieses dem gleichen Auktionshaus wieder anbietet, wenn er sich davon trennen will oder muss. Es wäre denkbar, dass der Stuttgarter *van Dijk* irgendwann nach 1933 dem Auktionshaus Lepke wieder angeboten wurde und dieses von dem Kunsthändler Hans Carl Krüger an Sieger weitervermittelt wurde. Das sehr renommierte Auktionshaus Lepke war im Dezember 1935 ‚arisiert‘ worden, der Mitgesellschafter Krüger hatte die An-

teile der jüdischen Eigentümer Gebrüder Wolffenberg übernommen. Bis 1938 war das Kunsthaus an der Verwertung von Kunstwerken aus dem Besitz jüdischer Bürger beteiligt.

Bei dem *Hobbema* können wir die Eigentümerschaft für eine bestimmte Zeit im 19. Jahrhundert benennen, d. h. für einen Zeitraum, der vor 1892 begann und vielleicht 1892 endete. Denn in diesem Jahr wurde das Bild auf der Auktion der Sammlung von Heinrich Theodor Hoech, einem bedeutenden Investor, in München angeboten und möglicherweise verkauft. Insbesondere dieses Gemälde wurde auch schon früher als ein seltenes und wertvolles Werk eingeschätzt.⁵³ Wenn es sich aber um ein besonderes Stück gehandelt hat, warum findet sich dazu in der Zeit von 1892 bis zum Verkauf an die Stadt Stuttgart 1948 nirgendwo ein Hinweis? Es ist schwer vorstellbar, dass das Bild überhaupt nicht bekannt war. Frühe Gemälde von Meindert Hobbema waren schon damals rar und sind es auch wohl heute noch. Zudem ist die wissenschaftliche Beurteilung des Œuvres von Hobbema bis heute eine komplizierte Sache geblieben. Die Anzahl der Werke, die der Künstler geschaffen haben soll, ist umstritten.⁵⁴ Das Gemälde *Landschaft mit einer Wassermühle* ist immerhin in der Literatur erwähnt.⁵⁵ Es wurde im Auktionskatalog von 1892 mit einer Schwarzweißabbildung abgedruckt und fand 1938 in dem von Broulhiet erarbeiteten Werkverzeichnis über Meindert Hobbema Eingang.⁵⁶

6. Die Authentizität der Werke

Mit dem derzeitigen Faktenstand über Sieger lässt sich die Frage nach der Herkunft der Bilder nicht beantworten. Es war daher notwendig, sich noch genauer mit den Kunstwerken zu beschäftigen. Dabei stellte sich die Frage nach der Authentizität. Stammen die Werke von den Künstlern, denen sie von Sieger und von den Käufern der Stadt Stuttgart zugeschrieben worden waren?

Falsche Motivbestimmung

Das Bild *Elieser und Rebekka*, vormals *Jakob und Rebekka am Brunnen*, wurde für eine Arbeit von Philip van Dijk gehalten. Das Thema Rebekka und Jakob ist in der alten christlichen Kunst weitverbreitet und hat eine lange ikonografische Tradition. Die biblische Person der Rebekka findet sich sowohl in der jüdischen Tora als auch im christlichen Testament. Rebekka ist die Ehefrau von Isaak, des Sohns von Abraham, und die Mutter der Zwillinge Esau und Jakob. Laut der Genesis 24 schickte Abraham vermutlich seinen Knecht Elieser in das Land seiner Herkunft, zur Stadt Harran, um für seinen Sohn Isaak dort eine Christin zu finden, die er ehelichen sollte. Abraham wollte auf keinen Fall für Isaak eine Frau aus Kanaan, weil dort alle Frauen dem heidnischen Glauben anhängen. Bei seiner Ankunft in Harran nähert sich Elieser einem Brunnen vor der Stadt, um seinen und den Durst seiner Kamele zu löschen. Gleichzeitig kommen Frauen aus der Stadt zu dem Brunnen, um Wasser zu holen. Rebekka ist unter ihnen. Elieser bittet sie um Wasser und Rebekka gibt ihm aus ihrem Krug zu trinken. Daran erkennt Elieser in Rebekka die richtige Frau für Isaak.

Das Motiv Elieser und Rebekka am Brunnen wurde seit dem Mittelalter in der europäisch-christlichen Kunst dargestellt. Jakob wird dagegen in der biblischen Erzählung nicht erwähnt. Schon aus diesem Grund kann der Titel, den das Gemälde bei seiner Erwerbung hatte, nicht stimmen. Bei dem dargestellten Mann muss es sich um den Knecht Elieser handeln. Allerdings wird nicht der Augenblick gezeigt, in dem Rebekka ihm zu trinken gibt, denn ihr Krug steht auf dem Boden. Vielmehr ist es der Moment, in dem Elieser Rebekka ein wertvolles Geschenk überreicht und für Isaak um sie wirbt, nachdem er in ihr die richtige Frau erkannt hat. Als wertvolle Geschenke sind in Darstellungen von Elieser und Rebekka oft Ohrringe oder goldene Armbänder, Schmuckstücke zu sehen. Im Fall des Stuttgarter Bilds handelt es sich wohl um ein Armband.



3 Antoine Coypel, *Elieser und Rebekka*, 1701



4 Philip van Dijk, *Elieser und Rebekka*, nach 1715

Überraschender Fund

Das ‚Vorbild‘ für den Stuttgarter *van Dijk* ist ein Gemälde von Antoine Coypel (1661–1772).⁵⁷ (Abb. 3) Der Hofmaler des französischen Königs Ludwig XIV. schuf sein Bild 1701 im königlichen Auftrag für das Cabinet du Billard in Versailles. Es ist im Inventar von 1709–1710 für das „petit appartement du Roi“ verzeichnet.⁵⁸ Coypel malte das Bild auf Leinwand und in der Größe von 125 x 106 cm. Es war seinerzeit bekannt und wurde mehrfach ‚kopiert‘.⁵⁹

Der Stuttgarter *van Dijk* ist eine verkleinerte, seitenverkehrt wiedergegebene Nachahmung des Originals von Coypel. Die Farben sind nicht identisch, auch befindet sich das Original auf einem anderen Bildträger, auf Leinwand, darüber hinaus gibt es Abweichungen in verschiedenen Details. Deshalb kann nicht von einer Kopie im eigentlichen Sinne des Begriffs gesprochen werden, sondern ‚nur‘ von einer sehr weitgehend detailgetreuen Nachbildung. Auf das Problem des Kopie-Begriffs komme ich weiter unten noch einmal zurück, hier sei nur darauf hingewiesen, dass in der Literatur über Coypels Gemälde das Wort weniger eindeutig verwendet wird. Garnier, die das Werkverzeichnis des Künstlers erarbeitete, bezeichnet auch jene Bilder als ‚Kopie‘, die das Werk nicht maßstabsgetreu wiedergeben.

Von Coypels *Elieser und Rebekka* fertigte der Stecher Pierre Drevet nach 1715 einen Kupferstich an, der zur weiteren Verbreitung und Bekanntheit des Gemäldes beitrug (Abb. 5). Vergleichen wir Coypels *Elieser und Rebekka* mit dem Stuttgarter Bild, fällt die große Übereinstimmung ins Auge. Es besteht kein Zweifel daran, dass das französische Gemälde der Ursprung ist, allerdings benutzte der Künstler des Stuttgarter Bildes den Kupferstich als Vorlage. Denn die Darstellung ist wie im Druck seitenverkehrt und die beiden Formate sind fast identisch. Und weil es sich naturgemäß um einen schwarzweißen Kupferstich handelte, weichen die Farben vom Original ab. Es gibt noch weitere Unterschiede. Der Wald hinter dem Ziehbrunnen, der Durchblicke aufweist, stellt sich im Stuttgarter Bild kompakt und undurchdringlich dar. Wie im Kupferstich fehlen Durchblicke. Darüber hinaus schaut die Frauenfigur, die im Kupferstich im Hintergrund ganz rechts steht, auf den Betrachter. Das



5 Pierre Drevet, Kupferstich, nach 1715, 52 x 41,2 cm



6 Philip van Dijk, *Elieser und Rebekka*, nach 1715

trifft auch auf dieselbe Figur im Stuttgarter Bild zu. Im Original dagegen schaut diese Frau auf Rebekka und Elieser. Der Wasserkrug der sich herabbeugenden Frau erinnert im Original an einen irdenen Krug aus Ton und weist keine Verzierungen auf. Dagegen erscheint er im Kupferstich wie aus Metall und hat Verzierungen. Derselbe Krug ist im Stuttgarter Bild sehr ähnlich aufgefasst. Rebekka trägt im Original eine Art weiße Tunika oder Bluse, die auf der linken Schulter vielleicht von einer Art Spange gehalten wird. Im Kupferstich könnte man diesen Teil des Hemdes als andersfarbigen Stoff interpretieren, während er im Original aus demselben farbigen Stoff zu sein scheint. Der Maler des Stuttgarter Bildes interpretierte diesen Teil des Gewands jedoch aufgrund des dunkleren Tons im Kupferstich als ein andersfarbiges, blaues Tuch, das auf dem Hemd liegt.

Diese Unterschiede belegen, dass der Stuttgarter *van Dijk* anhand des Kupferstichs angefertigt wurde. Wahrscheinlich sah der Künstler nie das Original und kannte auch nicht dessen Maße. Oder er sollte es im verkleinerten Maßstab ‚kopieren‘. Seine Entscheidung für das kleine Format könnte aber auch beeinflusst von der Art und Weise der Malerei gewesen sein, denn das Bild ist ein Beispiel für eine feine und glatte Maltechnik. Diese Art Feinmalerei verlangt einen glatten Bildträger wie die Kupferplatte. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren aber die technischen Möglichkeiten begrenzt, solche Metallplatten auszuwalzen, nur bestimmte Größen konnten hergestellt werden. Die Wahl der Kupferplatte als Bildträger schränkte zwangsläufig das Format ein.

Es muss zu Lebzeiten Coypels eine gewisse Nachfrage nach ‚Kopien‘ seines Gemäldes gegeben haben, denn nicht nur das Stuttgarter Bild wurde nach Drevets Stich gemalt. 2018 bot das Münchner Auktionshaus Hampel Fine Art Auctions unter der Losnummer 1220 ein Ölgemälde auf Leinwand von „einem franko-flämischen Maler des 17. Jahrhunderts“ mit dem Titel *Rebekka und Elieser am Brunnen* an. (Abb. 7) Die Größe ist dem des Stuttgarter Bildes ähnlich (55 x 45,5 cm), doch die Farbgebung der Kleider ist anders.⁶⁰



7 Unbekannter Künstler, nach 1715



8 Philip van Dijk, *Hagar wird dem Abraham zugeführt*, um 1708 (oder 1718)

Feinmalerei auf Kupfer

Bemerkenswert an dem Stuttgarter Bild ist die bereits angesprochene Maltechnik. Auch heute noch ist die Maloberfläche in einem guten Zustand. Die Technik setzte Können und Erfahrung voraus, Eigenschaften, die man am ehesten einem routinierten Maler zuschreibt. Es ist sicher kein Zufall, dass das Auktionshaus Hampel seine Version von Coypels Gemälde einem franko-flämischen Maler des 17. Jahrhunderts zugeschrieben hat. Hier gibt es eine Parallele zur Autorschaft des Bildes von Philip van Dijk, einem holländischen Maler des Spätbarocks.

Philip van Dijk war seinerzeit nicht nur ein beehrter Genre- und Porträtmaler, sondern nahm darüber hinaus auch Aufträge als Ausstattung- und Dekorationsmaler an. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit arbeitete er noch als Kunsthändler und besaß zusammen mit seiner Frau eine Kunstsammlung. Er war um 1726 als Hofmaler für Wilhelm VIII., Landgraf von Hessen-Kassel, tätig und um 1750 in Den Haag als Hofmaler Wilhelms IV., des Prinzen von Oranien. Als Kunsthändler dürfte van Dijk mit der Kunst seiner Zeit, auch der französischen Malerei, vertraut gewesen sein. Er und Coypel waren Zeitgenossen. Coypel war etwa eine Generation älter als er und starb 31 Jahre früher. Als Coypels Gemälde entstand, war van Dijk 18 Jahre alt. Wenn Letzterer mit dem Kunstwerk Bekanntschaft gemacht hat, dürfte das erst nach der Entstehung des Kupferstichs Drevets, also ab 1715 gewesen sein. Durch van Dijks Tätigkeit als Kunsthändler ist es nicht unwahrscheinlich, dass er den Stich kannte. Mehr noch wurden solche Stiche in den damaligen Zeitungen angekündigt. Doch warum sollte er die ‚Kopie‘ angefertigt haben? Handelte es sich um eine Auftragsarbeit?

Der niederländische Maler war bekannt und beehrt für seine Genrebilder und Porträts, er schuf auch Historienbilder, eine Gattung, zu der *Elieser und Rebekka* gezählt werden kann. Im Verlauf seiner sehr erfolgreichen Malerkarriere malte Philip van Dijk ein paar Bilder mit biblischem Bezug. So befinden sich unter anderen in der Sammlung des Mauritshuis in Den Haag das Bild *Judith* (signiert, auf

Holz, 27,7 × 30,5 cm) und im Louvre Paris *Hagar wird dem Abraham zugeführt* (signiert, auf Kupfer, 50 x 41 cm) und *Verstoßung Hagar* (signiert, auf Kupfer, 50 x 41 cm ?). Das auf Kupfer gemalte *Hagar wird dem Abraham zugeführt* (Abb. 8) hat eine vergleichbare Größe wie das Stuttgarter Bild.

Mit der Malerei auf Kupfer wird zum ersten Mal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begonnen. Dabei handelt es sich um kleine Bildtäfelchen, deren Träger das Metall ist. Unklar bleibt, ob das Material zuerst in Italien oder den Niederlanden eingesetzt wurde. Den Höhepunkt erreichte die Malerei auf Kupfer um 1600, sie wurde aber bis ins 18. Jahrhundert von Künstlern für kleine Landschaften, Porträts und Genreszenen geschätzt.⁶¹ Im Vergleich zu Holz und Leinwand war die Kupferplatte als Bildträger sehr viel teurer. Sie hat aber den Vorteil, glatt zu sein und bot sich daher für die auf Feinmalerei spezialisierten Künstler an. Weil van Dijk diese Technik vertraut war und er sie öfters einsetzte, wäre dies, neben seiner feinen und glatten Malweise und den Historienbildern aus seiner Hand, ein weiteres Indiz, das die Zuschreibung unterstützen könnte. Dass das Bild nicht signiert wurde, ließe sich mit der fremden Vorlage und der Bekanntheit des Coyppelschen Gemäldes erklären. Der Kunsthistorikerin Marjan C. G. van Zijtvelde zufolge kaufte van Dijk für Fürsten wie Willem von Oranien nicht nur Gemälde, er legte auch für hochgestellte und reiche Persönlichkeiten wie Ewout van Dishoeck in Middelburg, Jan Albert Sichterman in Groningen und Baron Gustaaf Willem van Imhoff in Batavia Kunstsammlungen an.⁶² Daher wäre es nachvollziehbar, wenn der Künstler für einen Auftraggeber oder auch für sich selbst das Bild angefertigt hätte. Als eine ‚billige‘ und qualitativ minderwertige Kopie kann der Stuttgarter *van Dijk* keineswegs bewertet werden, im Gegenteil, das Bild befindet sich, aus maltechnischer und konservatorischer Sicht, auch heute noch in einem ausgezeichneten Zustand, was für die Qualität der Malerei und die Technik des Künstlers spricht. Überdies war der Bildträger teuer. Gerade dieser Aspekt spricht eher dafür, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelte. Es ist somit nicht auszuschließen, dass van Dijk das Bild gemalt haben könnte, aber eindeutige Belege fehlen. Als Urheber wäre auch ein anderer Künstler vorstellbar, doch fehlen hierzu ebenfalls Hinweise. Warum ursprünglich von einer Autorschaft Philip van Dijks ausgegangen wurde, ist unbekannt. Vielleicht legten das jene Aspekte nahe, die oben erörtert wurden.

Hobbemas Signatur

Unerklärlicherweise wurde ins Gemäldeinventar der Städtischen Kunstsammlung Stuttgart eingetragen, dass der *Hobbema* nicht signiert sei. Dies ist unverständlich, weil in der Literatur auf die Signatur hingewiesen wird. Bis heute ist nicht geklärt, wie viele Werke Hobbema tatsächlich schuf, deshalb ist es schwierig zu bestimmen, welche Bilder dem Jugendwerk zugeordnet werden können. Die *Landschaft mit einer Wassermühle* ist nicht datiert, eine Bestimmung des Entstehungszeitraums kann nur über die Stilanalyse und Einordnung der Signatur versucht werden.

Der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker Wolfgang Stechow publizierte 1959 einen Aufsatz über die frühen Jahre von Hobbema.⁶³ Danach ist das erste Bild, das dem Maler zugeschrieben werden kann, das Gemälde *Eine Flusszene* im Detroit Institute of Arts. Es ist signiert mit ‚MHobbema‘; M und H bilden eine Ligatur. Dieses Gemälde ist datiert mit 1658.⁶⁴ Die Signatur mit dem Doppelbuchstaben MH findet sich noch auf fünf weiteren Gemälden.⁶⁵ Das Bild, das sich im Museum von Grenoble befindet, ist auf 1659 datiert. Die Signatur mit dem Doppelbuchstaben MH kommt nicht in den späteren Werken vor. Alle Arbeiten von 1662 aufwärts weisen sie nicht auf. Bei denjenigen Signaturen, in denen ein M vorkommt, ist es vom Familiennamen getrennt geschrieben. Stechow nahm daher an, dass die Signatur mit dem Doppelbuchstaben wahrscheinlich bei Werken verwendet wurde,



9 Abbildung des Gemäldes im Auktionskatalog von 1892

die ca. vor 1658/59 entstanden sind. Dagegen wurden keine Bilder mit dieser Signatur gefunden, die sicher auf 1660 oder 1661 datiert werden.

Stechow versuchte eine Chronologie der künstlerischen Entwicklung des frühen Hobbema auf der Basis der bekannten Signaturen und einer Stilanalyse. Einschneidend war Hobbemas Begegnung mit dem Werk Jacob van Ruisdaels. Unter diesem Einfluss zogen Motive wie Waldsümpfe und Wassermühlen in sein Werk ein. Ob das jedoch bedeutet, dass Wassermühlen wie im Stuttgarter Gemälde erst in Hobbemas Bildern nach 1660 auftauchen, ist unklar. Es hat den Anschein, dass die Signatur auf ein frühes Werk verweist, während das Motiv eine Arbeit zu Beginn der 1660er-Jahre nahelegt. Anhand der von Stechow diskutierten Kriterien ist es nicht möglich *Landschaft mit Wassermühle* der Phase vor oder nach 1658 zuzuordnen.

Der niederländische Kunsthistoriker C. Hofstede de Groot erstellte 1911 ein Verzeichnis der damals bekannten Werke von Hobbema. Darin wird ein sehr ähnliches Gemälde – *Baumreiche Landschaft mit zwei Kühen rechts im Vordergrund* (Abb. 10) – besprochen.⁶⁶ Das Bild ist voll bezeichnet und 1663 datiert. Vergleicht man diese Landschaft mit dem Stuttgarter Bild, lassen sich Parallelen im Motiv und in der Komposition erkennen. Ein Vergleich des Malstils und der Farbwerte ist jedoch nicht möglich, weil von dem anderen Bild nur eine Schwarzweiß-Abbildung aus Brouhietts Hobbema-Monografie bekannt ist.⁶⁷ De Groots Bewertung des Lichts und der Schattengebung lässt sich auf das Stuttgarter Bild nicht anwenden.

Unter den von Brouhiet zusammengestellten Werken gibt es eine Handvoll Bilder, auf denen Kühe in vergleichbarer Art und Weise dargestellt sind wie in den beiden besprochenen Beispielen. Es lässt sich nicht sagen, Hobbema hätte sehr oft Kühe an prominenter Stelle im Bildvordergrund platziert. Es ist daher auch schwer zu beurteilen, ob es in seinem künstlerischen Schaffen eine Phase gab,

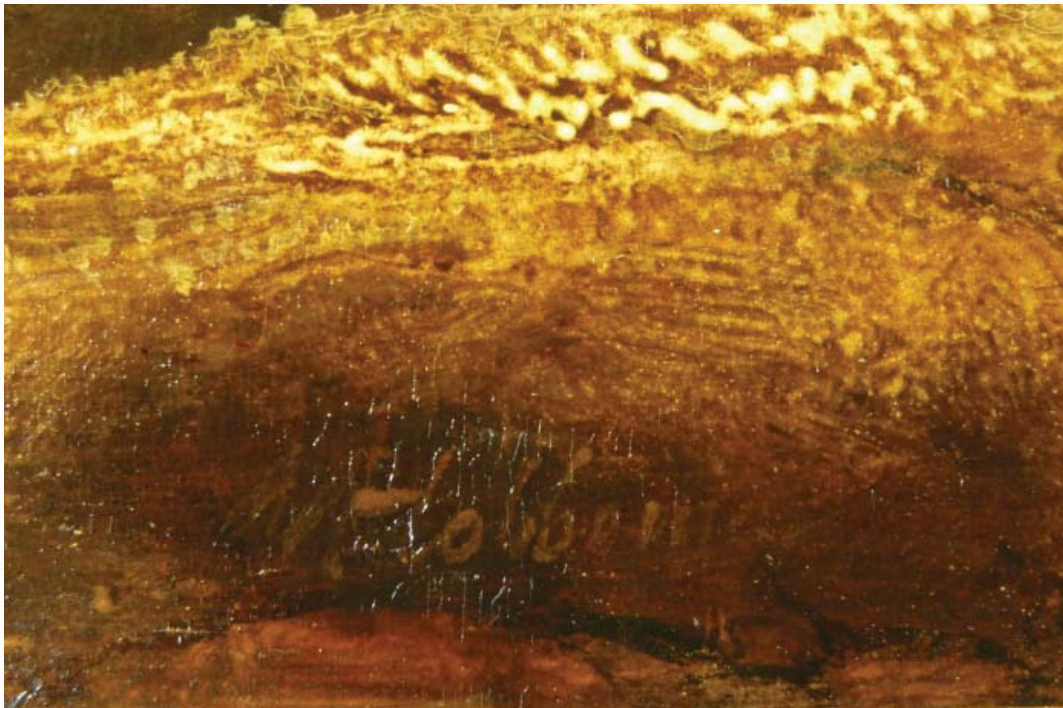


10 Meindert Hobbema, *Baumreiche Landschaft mit zwei Kühen rechts im Vordergrund*, 1663

in der der Darstellung von Vieh eine größere Bedeutung zukam als in anderen Perioden, und man auf dieser Grundlage das Bild eher dem frühen oder dem späteren Oeuvre zuordnen kann. Einiges spricht dafür, dass der Stuttgarter ‚Hobbema‘ zu Beginn der 1660er-Jahre entstanden ist.

Dass beim Ankauf in Stuttgart die Signatur keine Rolle spielte und bei der Inventarisierung verneint wurde, ließe sich einerseits mit den schwierigen Nachkriegsverhältnissen in Stuttgart und den widrigen Bedingungen erklären, in denen die städtische Kunstsammlung verwaltet wurde, und/oder andererseits damit, dass die Stadtverwaltung als Käufer die Literaturquellen über das Bild nicht kannte und dem Kunsthändler Sieger die Echtheit des Gemäldes auch ohne Belege abnahm.

Die Signatur befindet sich unten in der Bildmitte, sie lässt sich allerdings vollständig nur im Licht einer starken Lampe erkennen. (Abb. 11) Das M des Vornamens Meindert ist nicht mehr deutlich zu lesen. Vielleicht war das vor über 100 Jahren noch anders gewesen. Man kann jedoch die sich schwach abzeichnenden Linien als den Buchstaben M erkennen. Es grenzt am H des Nachnamens an und bildet einen Doppelbuchstaben. Es stellt sich die Frage, ob diese Signatur der Jugendphase des Künstlers entspricht. Dabei geht es um die Jahre vor ca. 1660 oder 1662. Vergleicht man die Signatur mit anderen Werken Hobbemas, die nach den frühen 1660er Jahren entstanden, so gibt es Unterschiede. In den 1660er Jahren signierte Hobbema zumeist mit einem kleinen m und seinem Nachnamen, wobei das H aussieht wie ein B, weil der Künstler die Spitze des h nach vorn in einem Bogen herunterzog, sodass der obere Bogen an den eines B erinnert. Bei dem Stuttgarter *Hobbema* handelt es sich dagegen eindeutig um ein großes H, dass die Merkmale der späteren Signatur nicht hat. Auch die zwei b's im Nachnamen haben nicht wie beim h jeweils den Bogen, der die Spitze der Buchstaben ‚hinunterzieht‘. Der Signatur des Stuttgarter Bildes fehlt der Eindruck des Fließenden, das durch die Kurvaturen und Bögen entsteht. Auf späteren Bildern befindet sich die Signatur oft auch auf der linken oder rechten Seite des Bildes, nicht aber unten in der Mitte.



11 Signatur von Meindert Hobbema, Detail aus *Landschaft mit einer Wassermühle*

Die National Gallery Washington hat eine Reihe von Hobbema-Gemälden und daher eine gewisse Expertise zum Thema Hobbema-Signatur.⁶⁸ Arthur Wheelock, ehemaliger Kustos der Abteilung Alte niederländische Gemälde, gelangt zu der Einschätzung, die Signatur des Stuttgarter Bildes – ‚MHobbema‘ – ähnele im Aufbau sehr der auf anderen frühen Bildern. Er sieht nur einen Unterschied: das M ist als Großbuchstabe geschrieben und nicht klein, wie das bei der Signatur von *Wooded Landscape with Figure* der Fall ist. Ob Hobbema die Schreibweise der Initiale seines Vornamens variierte, ist Wheelock nicht bekannt. Während er kaum einen Unterschied bei den Signaturen entdecken kann, sieht er diese jedoch im Malstil. Das Stuttgarter Bild sei im Vergleich zu *Wooded Landscape with Figure* und einem anderen frühen Werk von Hobbema im Detroit Institute of Arts – Eine Flusszene, 1658 – weniger flüssig gemalt und wiese einen dichterem Pinselduktus auf. Auch bei den Farbtönen meint Wheelock einen Unterschied wahrzunehmen. Er gelangt deshalb zu dem Ergebnis, dass das Stuttgarter Bild im Stil eher der reifen Werkphase des Künstlers zugeordnet werden könne oder vielleicht von einem anderen Maler stammt.

Die (Un-)Möglichkeiten der Zuschreibung

Während Wheelock die Zuschreibung des Stuttgarter *Hobbema* in Zweifel zieht, meint der niederländische Kunsthistoriker Eddy Schavemaker vom Rijksmuseum Amsterdam, dass es sich hierbei um ein für Hobbema typisch frühes Bild handelt, das vielleicht in die späten 1650er Jahre datiert werden könne. Er hält den Stuttgarter *Hobbema* sowohl wegen des Stils als auch wegen der Qualität für ein Originalgemälde des Künstlers. „Both style and quality are in keeping with Hobbema. The dark, heavy volumes making up the composition are hallmarks of his early work.“⁶⁹ Die Figuren seien vielleicht von einer anderen Hand gemalt, möglicherweise von Johannes Lingelbach, der viele Gemälde von Landschaftsmalern mit Figurenstaffage ausstattete.⁷⁰

Schavemaker meint, dass Wheelock in seiner Einschätzung etwas zu vorsichtig sei, indem er das Stuttgarter Bild aus Hobbemas Œuvre streiche und es einem anderen, unbekannten Künstler zuschreibe. Andererseits sei es aber auch nicht vollkommen ausgeschlossen, dass Wheelock recht haben könnte. Zur Signatur stellt Schavemaker fest, dass sich deren Echtheit eventuell dadurch überprüfen ließe, indem festgestellt wird, ob Risse in der Maloberfläche auch die Signatur betreffen. Weil der Stuttgarter *Hobbema* jedoch kaum Craquelé aufweist und in einem sehr guten Zustand ist, lässt sich diese Vorgehensweise zur Verifizierung nicht anwenden. Die Abweichung der Signatur auf dem Stuttgarter *Hobbema* hält Schavemaker jedoch für bemerkenswert, weil sie sich von vielen anderen Signaturen, die auf Hobbemas Arbeiten gefunden werden konnten, unterscheidet und die Variationsbreite seiner Handschrift verdeutlicht. Schavemaker weist auf ein anderes Gemälde Hobbemas hin, *Landschaft mit Bauernhof* (1659), das im Kölner Auktionshaus Lempertz versteigert wurde.⁷¹ Mit der Signatur dieses Bildes scheinen das H und die anderen Buchstaben im Stuttgarter *Hobbema* seiner Ansicht nach übereinzustimmen.⁷² Des Weiteren verweist Schavemaker auf die Signatur eines Werkes von 1659, das sich in der Kunstsammlung der Universität von Edinburgh befindet. Bei dieser berühren sich ebenfalls das H und das M, wie das auf dem Stuttgarter Bild der Fall ist.⁷³ Im Niederländischen Institut für Kunstgeschichte in Den Haag meint man dagegen, dass es sich gerade wegen dieser Signatur um keine Arbeit von Hobbema handelt, weil sie mit keiner der von Broulliets publizierten Signaturen übereinstimme.⁷⁴ Diese divergierenden Aussagen machen es schwer, *Landschaft mit einer Wassermühle* als ein originales Werk von Meindert Hobbema zu autorisieren.

Während es für Hobbemas Œuvre Experten gibt, fehlt ein solcher Spezialist für den Maler Philip van Dijk.⁷⁵ Zu dem Stuttgarter *van Dijk* konnten die ersten beiden befragten Experten kaum etwas beitragen, was bei der Authentifizierung weiterhelfen könnte. Sie sind sich aber einig darin, dass im Fall einer „nicht signierten Kopie“⁷⁶ viele Künstler infrage kämen. Es sei nahezu unmöglich, das Bild jemanden zuzuschreiben. Diese Einschätzung teilt auch Nadja Garthoff: „With copies such as these, it is generally impossible to attribute them to any known artist. Judging from the photograph, we’re not entirely convinced of an attribution to Philip van Dijk.“⁷⁷

Das Kunstmuseum Stuttgart überlegte kurzzeitig, eine materialwissenschaftliche Untersuchung der Farben durchführen zu lassen, um auf diesem Weg zu ermitteln, ob das Bild zu Lebzeiten Philip van Dijks entstanden ist oder später. Zuvor holte es aber noch eine weitere Expertise ein und fragte den Kunsthistoriker und Spezialisten für alte niederländische Malerei, Nils Büttner, ob er den Stuttgarter *van Dijk* für ein Original halte und wie wahrscheinlich es sei, dass der arrivierte Künstler eine solche Nachbildung angefertigt hätte.⁷⁸ Büttner verneinte beide Fragen. Es hätte in keiner Weise dem damaligen künstlerischen Rang van Dijks entsprochen, Nachbildungen zu machen, er war in keiner Weise darauf angewiesen, auf die Bilderfindungen anderer zurückgreifen zu müssen. Er war in der Lage, selbst Motive zu erfinden und zu komponieren, er musste nicht ‚kopieren‘. Büttner meint auch, dass Coypels Bild seinerzeit bekannt war, es wäre aufgefallen, wenn sich Philip van Dijk mit fremden Federn hätte schmücken wollen. Aber darauf war er nicht angewiesen.

Für die Künstler dagegen, die für den Markt solche Nachbildungen schufen, war es notwendig, hochwertige Materialien zu verwenden, um ihren Produkten die Aura von Kunstwerken großer Künstler zu verleihen. Büttner glaubt auch, dass es sich bei dem Hobbema um kein originales Werk handelt. Die Antwort auf die Frage nach der Echtheit der beiden Bilder fällt also sehr unterschiedlich aus. Bei dem Stuttgarter *van Dijk* kann man wohl zu dem abschließenden Ergebnis kommen, dass es nicht Philip van Dijk zugeschrieben werden kann. Was bedeutet das nun für die Beurteilung des materiellen und ideellen Wertes beider Stuttgarter Bilder?

7. Die heutige Bewertung der beiden Stuttgarter Gemälde

Die Auswirkungen auf den heutigen finanziellen Wert

Beim jetzigen Erkenntnisstand entsprachen die von der Stadt Stuttgart bezahlten Summen nicht dem materiellen Wert, den man damals im Kunsthandel und in den Museen für solche Gemälde veranschlagt hätte beziehungsweise heute ansetzt. Es wurden damals zwei Kunstwerke erworben, deren Echtheit nicht bewiesen war – und die heute als fraglich gilt beziehungsweise von einem Experten wie Nils Büttner eindeutig verneint wird. Sieger scheint sich aber nicht in der Verlegenheit befunden zu haben, den Nachweis zu erbringen, dass es Originale sind. Im Gegenteil zahlte die Stadt Stuttgart für ein „unsigned“ und damit nicht verifiziertes Frühwerk von Hobbema einen extrem hohen Preis. Im Fall des Stuttgarter *van Dijk* kann die Zuschreibung gestrichen werden. Die Annahme, dass Philip van Dijk der Urheber ist, war damals rein spekulativ und ist heute nicht aufrechtzuerhalten.

Diese Sachlage hat Folgen für die Taxierung des aktuellen finanziellen Wertes. Der heutige Versicherungswert der Bilder ist veranschlagt nach den Ankaufssummen, die 1948 in Reichsmark gezahlt wurden [*Hobbema*: 300 000 RM = 30 000 DM = 15 000 EUR; *van Dijk*: 100 000 RM = 10 000 DM = 5000 EUR]. Wenn diese Summen aber zu hoch gewesen waren, stellt sich die Frage, wie hoch ein realistisch geschätzter Wert heute ist.

Der ideelle Wert einer Nachbildung und ihre kunsthistorische Bedeutung

Es wurde bereits die Problematik des Kopie-Begriffs angesprochen und darauf hingewiesen, dass bei dem Stuttgarter *van Dijk* nicht von einer getreuen Kopie ausgegangen werden kann. Letztere meint der Begriff der Reproduktion aber, in der Kunst wird ein Werk durch eine Kopie wiederholt. Die ‚Reproduktion‘ eines Kunstwerks bezeichnet seine Wiederholung in originaler Technik, im Falle eines Ölgemäldes seine sklavisch genaue Kopie.

Beim Stuttgarter *van Dijk* gibt es nicht nur in einzelnen Bilddetails Unterschiede, sondern auch ganz grundlegende im Material des Bildträgers und im Format. Deshalb ist der Begriff der Kopie in diesem Falle unangemessen, es scheint naheliegender, von einer ‚Nachbildung‘ zu sprechen, von einem Gemälde, das dem Original eines anderen Künstlers nachgebildet wurde und ihm sehr ähnlich ist, nicht aber mit einer Kopie verwechselt werden darf.

In der akademischen Malerei wurde die Kopie eines Ölgemäldes sehr oft vor dem Original angefertigt, bei dem Stuttgarter *van Dijk* war das aber nicht der Fall. Bei einer Nachbildung befreit sich ein Künstler vom Zwang der Wiederholung des Originals, indem er wie im Fall des Stuttgarter Gemäldes einen anderen Bildträger wählt, der ein anderes Format bedingt. Die Kupferplatte setzte der Bildgröße Grenzen und legte zugleich eine bestimmte Maltechnik nahe.

Die Nachbildung kann aber nur dann überzeugen, wenn sie in sehr vielen Punkten mit dem Original übereinstimmt. In diesem Fall wäre die Rekonstruktion gelungen. Die Erkenntnis, dass es sich bei einem Gemälde um eine Nachbildung handelt, tangiert seine kunsthistorische Bedeutung. Wäre van Dijk tatsächlich der ausführende Künstler, würde das weiteres Licht auf seine Arbeitsweise, sein Werk und seine Biografie werfen. Es würde illustrieren, dass er auch solche Arbeiten entweder im Auftrag oder für sich selbst ausführte. Es würde dokumentieren, dass ein geachteter niederländischer Künstler auch Nachbildungen von Bildern berühmter zeitgenössischer Maler herstellte. Zugleich würde die Bedeutung der Kupferstiche unterstrichen, die nach damals bekannten Kunstwerken in Europa gestochen wurden. Sie trugen als Reproduktionen nicht nur zur weiteren Verbreitung der Kunstwerke bei, sondern waren in van Dijks Zeit auch die Grundlage für Nachbildungen. Indem sie die Bekanntheit und den Ruhm eines Werkes mehrten, weckten sie zugleich auch das Verlangen nach Kopien. Mit dem

Mittel der Nachbildung stillten die Künstler dieses Bedürfnis einer finanzkräftigen Kundschaft. Mehr noch geben diese Nachbildungen Auskunft über die Entwicklung des Sammlerwesens und Kunstmarktes im 18. Jahrhundert in den Niederlanden und Frankreich, in deren Kontext die Nachfrage nach Reproduktionen vielleicht anstieg.

Der Reproduktion und Fälschung von Kunstwerken im 17. und 18. Jahrhundert ist im kunsthistorischen Diskurs lange wenig diskutiert worden, weil sich die europäische Kunstgeschichte in erster Linie für das Original interessiert hat. Das Kopieren war allenfalls Thema in der Geschichte der künstlerischen Ausbildung an den Kunstakademien und Kriminologie. Das Beispiel des Stuttgarter *van Dijk* zeigt, dass sich hier jedoch weitere Fragen erheben: Welche ökonomische und ideelle Bedeutung hätte die Nachbildung für den Künstler gehabt? Wie verbreitet war sie generell in den Niederlanden, in Frankreich und in anderen Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts?

8. Die Dringlichkeitsanordnung im Kontext der Währungsreform

Warum wollte Stuttgarts Oberbürgermeister Klett 1948 unbedingt die beiden Gemälde entstehen und war dafür sogar bereit, zum Mittel der Dringlichkeitsanordnung zu greifen, das nur für besondere Fälle vorgesehen war. Aus heutiger Sicht muss man konstatieren, dass der OB die Erwerbung einer ‚Kopie‘ und eines nicht signierten Werkes durchsetzte. Warum tat er das? Und warum wollte er diese Entscheidung unbedingt vor der Währungsreform am 21. Juni 1948?

Die am Boden liegende Wirtschaft und die katastrophalen wirtschaftlichen Verhältnisse in West- (und Ost-) Deutschland machten eine Währungsreform notwendig. Die Reichsmark hatte ihre Funktion als erstes Zahlungs- und Wertaufbewahrungsmittel weitgehend verloren. Allerorten blühte der Schwarzmarkt und an die Stelle der Reichsmark waren Tauschhandel und Sachwertwährungen, wie amerikanische Zigaretten, getreten. Bereits im Sommer 1947 entwickelte man auf westdeutscher Seite einen Plan für die Reform. Die USA und Großbritannien brachten im Februar 1948 im Alliierten Kontrollrat den Vorschlag einer Währungsreform für Gesamtdeutschland ein. Die Sowjetunion lehnte ihn aber ab und die westlichen Alliierten entschieden, die Reform innerhalb der Trizone, in den drei westlichen Besatzungszonen Deutschlands, durchzuführen.

Die deutsche Öffentlichkeit wurde von den Alliierten bis zuletzt im Unklaren darüber gehalten, wie die Umstellung von der alten auf die neue Währung organisiert werden und ihre konkrete Umsetzung aussehen würde. Auch den deutschen Verwaltungen war absolutes Stillschweigen auferlegt worden. Dadurch kursierten in der Bevölkerung Gerüchte und die verantwortlichen Politiker musste diesen entgegentreten. In Stuttgart gab Bürgermeister Hirn am 17. Juni 1948 den *Stuttgarter Nachrichten* ein Interview, in dem er sich zum „Stichtag ‚X‘“ äußerte, an dem der Währungsumtausch durchgeführt werden sollte. Auf die Frage, ob ihm bekannt sei, dass dieser unmittelbar bevorstehe, antwortete er mit einem Nein.⁷⁹ Vier Tage später, am Sonntag, den 21. Juni, fand der Umtausch statt. Es ist kaum anzunehmen, dass Hirn und andere führende Persönlichkeiten der Stadtverwaltung über diesen Termin nicht frühzeitig informiert worden waren, denn immerhin musste der Geldumtausch, der an einem einzigen Tag abgewickelt werden sollte, organisiert und die Geldtauschstellen unter Polizeischutz gestellt werden. Das war ein sehr großer logistischer Aufwand, mit dessen Organisation nicht erst wenige Tage vor dem Stichtag begonnen werden konnte. Am Abend des 18. Juni, einem Freitag und einen Tag nach Hirns Interview mit den *Stuttgarter Nachrichten*, wurde der Bevölkerung mitgeteilt, dass die Durchführung der Währungsreform am Sonntag in zwei Tagen stattfinden.

Wahrscheinlich wussten am 15. Juni, als der Gemeinderat über den Ankauf der beiden niederländischen Gemälde beriet und den ablehnenden Beschluss fasste, zumindest einige Ratsmitglieder über

den Zeitplan der Währungsreform Bescheid. Entweder noch am gleichen oder am darauffolgenden Tag traf die Mitteilung ein, dass Sieger seine Forderung um 100.000 RM ermäßige. Darauf, am 16. Juni, beschloss der OB die Dringlichkeitsanordnung, mit der er die Erwerbung durchsetzte.

Diese Entscheidung muss in engem Bezug zur Währungsreform gesehen werden. Denn Letztere wurde durchgeführt auf der Grundlage eines Umtauschverhältnisses für Spar- und andere Guthaben von 10 RM zu 1 DM, was eine starke Abwertung der Reichsmarkbestände bedeutete. Aus Sorge vor dem völligen Wertverlust hatten viele vor dem Stichtag noch versucht, mit ihren Reichsmarkreserven viel zu kaufen, um sie in Sachwerte umzuwandeln. Der Handel hortete aber seine Waren mit der Absicht, für sie nach der Reform harte Währung zu bekommen. Man kann sich fragen, ob sich die Stuttgarter Stadtverwaltung nicht ganz ähnlich verhielt wie die privaten Bürger. Bei dem Umtauschverhältnis von 10 RM zu 1 DM bedeutete es, dass die Stadt zwei niederländische Meisterwerke für 40 000 DM erwarb. Auf diese Weise konnte sie eine große Menge Reichsmark, die in wenigen Tagen wertlos sein würde, auf die Schnelle in solide materielle Werte umwandeln. Aus der Perspektive der Stadtverwaltung muss das ein sehr attraktiver Weg gewesen sein, auch weil man vielleicht glaubte, so schnell nicht wieder solche Gemälde zum Kauf angeboten zu bekommen. Und mit der Preisreduzierung erleichterte Sieger der Stadt die Entscheidung. Offenbar war ein Ja bei einer Summe von 500.000 RM nicht zu rechtfertigen gewesen, während 400.000 RM annehmbar waren.

Diese Vorgehensweise der Stuttgarter Verwaltung war kein Einzelfall. Es erfolgten im Zeitraum vom 15. bis zum 19. Juni zahlreiche weitere Dringlichkeitsanordnungen, in denen teilweise Summen in ähnlicher Größenordnung bewilligt wurden.⁸⁰ Allerdings stechen aus der Auflistung der Beträge wiederum die 400.000 RM für den Bilderkauf heraus. Sie stellten in Stuttgart den größten Posten dar. Wir können somit den Schluss ziehen, dass es sich bei dem spektakulären Kunstankauf in Stuttgart um die Verwertung öffentlicher Finanzmittel handelte, die unter dem Druck der Währungsumstellung erfolgte.

Anmerkungen

- 1 Der Autor ging in seinem 2020 erschienenen Buch *Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus. Der Traum vom Museum ‚schwäbische‘ Kunst*, Köln 2020, S. 219–225, bereits einmal auf die Geschichte ein, doch waren darin noch nicht die umfangreichen neuen Forschungserkenntnisse enthalten. Die lagen erst nach Drucklegung des Buches vor, nachdem der Autor noch einmal die Forschungen Ende 2019 aufnahm.
- 2 Das Kunstmuseum Stuttgart hat die beiden Bilder bereits 2018 als Fundmeldungen in die Lost Art-Datenbank des Zentrum Deutsche Kulturgutverluste eingestellt.
- 3 Titel in der Publikation *Katalog der reichhaltigen Gemälde-Sammlung alter Meister des Realitätenbesitzers Herrn Heinrich Theodor Hoech zu München. Versteigerung zu München, den 19. September 1892 und folgende Tage, München 1892, Lot-Nr. 92*.
- 4 Titel in der Publikation von Georges Broulhiet, Meindert Hobbema (1638–1709). *Ouvrage illustré de 590 grandes reproductions photographiques dont 450 tableaux du maître et plus de cent détails, reproductions de tableaux de maîtres voisins et d'imitations exécutées en phototypie par André Barry*, Paris 1938, S. 418, Abb. S. 254.
- 5 Niederschrift über die Verhandlung der Verwaltungsabteilung des Gemeinderats vom 22. Juni 1948, Nichtöffentlich, § 596, in: Stadtarchiv Stuttgart, Gemeinderatsprotokolle.
- 6 Stadtarchiv Stuttgart, Hauptaktegruppe 3 1910–1996 - 1608 17/1 Angebot eines Gemäldes Holländische Winterlandschaft Bonaventura [Peeters, vielleicht der Jüngere] 1949–52. Die Zuschreibung ist zweifelhaft, weil von einer Winterlandschaft die Rede ist, Bonaventura Peeters der Ältere (1614–1652) aber ein Marinemaler war.
- 7 Schumann war seit dem 2.1.1947 Kultur- und Schulreferent in Stuttgart.
- 8 Wie Anm. 6; Kulturreferent Schumann an die Städtische Girokasse Stuttgart in einem Brief vom 11.2.1952.
- 9 Dass zumindest eines der Gutachten nicht von der Stadt beauftragt worden sein konnte, erklärt sich durch die Tatsache, dass der Gutachter Wilhelm von Bode 1929 verstarb. Seine Expertise muss somit älter gewesen sein.

- 10 Das Vater-Sohn-Verhältnis war für den Autor anfangs unklar. Der Abgleich der Wohnadressen von Erwin und Anton Sieger legte nahe, dass die beiden Männer zu einer Familie gehörten. Sie hatten 1930 die gleiche Wohnadresse. Der Abstammungsnachweis, den Sieger im Rahmen seines Antrages zur Aufnahme als Kunsthändler in die Reichskammer der bildenden Künste 1937 vorlegte und der in den Akten der Staatsgalerie Stuttgart in Kopie erhalten ist, beweist dieses Verhältnis. Auch nennt Sieger in einer biografischen Skizze für die amerikanische Militärregierung als seinen Vater den ‚Direktor A. Sieger‘; Akten der Staatsgalerie, Erwin Sieger. Im Landesarchiv Berlin haben sich im Bestand P Rep 551 Nr. 633 die Heirats- und Scheidungsunterlagen von Erwin Sieger und Elisabeth Ingeborg Böning, geb. Sieger, erhalten. Ingeborg Böning war zuvor von 1931 bis 1937 mit dem Kaufmann Dr. jur. Karl Walther Böning verheiratet.
- 11 Im Kaiserreich legte der Schüler im Einjährigen-Institut, einer Privatschule, die Obersekunda-Reifeprüfung ab.
- 12 Alle Informationen aus: Fold3, Akten über Erwin Sieger: Headquarters Seventh Army G-5 Section, M.F.A. and A. File L'affaire Sieger, 18. July 1945.
- 13 Staatsgalerie Stuttgart, ‚Allgemeines‘, von März 1947 bis September 1947, S: Dr. Erwin Sieger an den CCP Wiesbaden am 11.07.1947; Akte Sf-SI, Sieger an die Militärregierung, z. Hdn des Cap. Levy, 28.6.1945, S. 1.
- 14 Die Provenienzforscherin Agnes Thum ermittelte, dass seine Tätigkeit in den Akten auch als die eines „Wirtschaftstreuhänders“ bezeichnet wurde; Informationen von Agnes Thurn an Kai Artinger am 13.1.2020.
- 15 Vgl. Anm. 12. In der Akte heißt es, dass er in Berlin 1933 sein eigenes Büro (his own law practice) eröffnete und sich auf verschiedenen Geschäftsfeldern betätigte.
- 16 Staatsgalerie Stuttgart, Akte Sf-SI, Sieger an die Militärregierung, z. Hdn des Cap. Levy, 28.6.1945, S. 1.
- 17 Ebd., Scheidungsurteil des Landgerichts Berlin am 30.5.1940.
- 18 Agnes Thum fand eine Reihe von Wiener Kunsthändlern, Galerien und Sammlern; wie Anm. 14.
- 19 Hierzu die Dokumente aus dem Landesarchiv Berlin A Rep. 243-04 Nr.: 7694, Schreiben des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 9.1.1939.
- 20 Staatsgalerie Stuttgart, Akte Sf-SI, Sieger an die Militärregierung, z. Hdn des Cap. Levy, 28.6.1945, S. 1.
- 21 Ebd.
- 22 Wie Anm. 14. Der Teilumzug ist im Stadtarchiv Bopfingen aktenkundig.
- 23 Staatsarchiv Ludwigsburg, Interniertenkarte zu Erwin Sieger, Nr 65631 (ohne Geburtsdatum, so dass eine Identifizierung über das Geburtsdatum nicht möglich ist). Darauf: „Security Suspect / Place of Detention or Internment: MAR 46: Heidelberg Jail / 20 MAR 46: Misc. Camp Seibert / 2./3.7.46: CIC Stuttgart“. Vielleicht handelte sich hier um einen anderen Sieger, andererseits stimmt der Zeitpunkt der Verhaftung mit den Angaben in den Akten des Headquarters Seventh Army G-5 Section überein; vgl. Anm. 12.
- 24 Die Adresse Olgastraße 98 wird auch im alten Gemäldeinventar des Kunstmuseum Stuttgart angegeben. Sie findet sich auch im Auszug aus der Niederschrift über die Verhandlung der Verwaltungsabteilung des Gemeinderats vom 22.6.1948, § 596, S. 3, angegeben. Merkwürdigerweise taucht Erwin Sieger im Adressbuch von Stuttgart aus dem Jahr 1948 nicht auf. Auch in den Folgejahren wird er nicht aufgelistet, obwohl er noch bis 1952 in der Olgastraße 98 wohnte. Laut dem Amt für öffentliche Ordnung in Stuttgart zog Erwin Sieger am 20. Januar 1952 wieder zurück nach Berlin, nach Charlottenburg in die Frankenallee 12; Auskunft von Sonja Hoferer vom Amt für öffentliche Ordnung, Landeshauptstadt Stuttgart, am 17.12.2019.
- 25 Felix Sutschek vom Stadtarchiv Bopfingen teilte in einer E-Mail an Kai Artinger vom 29.6.2015 mit, dass sich im Stadtarchiv weder im Familienregister noch in der Meldekartei ein Eintrag über Dr. Sieger finden lässt.
- 26 Die Villa Schieber wird nach Thum u. a. erwähnt in: Holocaust-Era Assets, Ardelia Hall Collection: Wiesbaden Administrative Records, NARA M1947. Restitution, Research, And Reference Records, Evacuation Of Cultural Objects From Berlin: Investigations Of Walter Peschke And Erwin Sieger, S. 16; Informationen von Agnes Thurn an Kai Artinger am 16.1.2020.
- 27 Staatsgalerie Stuttgart, Akte Sf-SI, Sieger an die Militärregierung, z. Hdn des Cap. Levy, 28.6.1945, S. 2.
- 28 Ebd., S. 2–3.
- 29 Wie Anm. 12.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd.
- 32 Staatsgalerie Stuttgart, Akte Sf-SI, Sieger an die Militärregierung, z. Hdn des Cap. Levy, 28.6.1945, S. 5.
- 33 Wie Anm. 12.
- 34 Ebd.
- 35 Staatsgalerie Stuttgart, Akte ‚Allgemeines‘, von März 1947 bis September 1947; Dr. Erwin Sieger an den CCP Wiesbaden, 11.7.1947.
- 36 Aufrufbar unter: https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.php?seite=6&fld_3=1380&fld_3_ exakt=exakt&suchen=Suchen
- 37 Wie Anm. 14.
- 38 Ebd.
- 39 Staatsgalerie Stuttgart, Akte ‚Allgemeines‘, von März 1947 bis September 1947; Dr. Erwin Sieger an den CCP Wiesbaden am 11.7.1947.

- 40 Die Sammlung beinhaltete unter anderen Künstler wie Gerald Dou, Jan Steen, Eugène Delacroix, Spitzweg, Monet, Adriaene Brouwer [Schule], Ingres, Van Battem, Kalraet, Zucarelli, Pizarro, A. v. Keller, George Grosz, Egon Schiele, S. van Ruisdael, Berchem, Sween, Vernet, Lovis Corinth, G. Flinck, Van Goyen.
- 41 Wie Anm. 14. Thum hat einen Hinweis auf ein Bahndepot in Göttingen gefunden; Ardelia Hall Collection: Munich Administrative Records, NARA M1946. Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Jewish restitution claim records, property declarations, and other records from the Munich CCP. Roll 0137, S. 65.
- 42 Wie Anm. 12.
- 43 Jana Blumberg vom Bundesarchiv an Kai Artinger in einer E-Mail vom 17.7.2015.
- 44 Aufnahmeantrag von Erwin Sieger und Korrespondenz mit der Kammer, in: Staatsgalerie Stuttgart, Aktenbestand zu Erwin Sieger. In seinem Aufnahmeantrag nennt er die Mitgliedschaften, in seinem Meldebogen 1946 verschweigt er sie.
- 45 Staatsarchiv Stuttgart, Meldebogen Erwin Sieger.
- 46 Staatsgalerie Stuttgart, Akte ‚Allgemeines‘ vom September 1947 bis Februar 1948; Bescheinigung der Staatsgalerie vom 18.2.1948.
- 47 Ebd. Staatsgalerie Stuttgart an das Fernsprechamt Stuttgart am 13.9.1947.
- 48 Ebd. Es handelte sich dabei um das Gemälde *Ein Bauer führt einen Herrn einen Schimmel vor* von Philip Wouvermann, das in Cornelis Hofstede de Groot's *Beschreibende[n] und kritische[n] Verzeichnis der Werke der hervorragenden Holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen, Paris 1908, Bd. 2, S. 311 gelistet ist.
- 49 Staatsgalerie Stuttgart, Akte ‚Allgemeines‘, von März 1947 bis September 1947; Erwin Petermann, Direktion der Württ. Staatsgalerie, an den CCP Wiesbaden am 11.7.1947.
- 50 Staatsgalerie Stuttgart, Akte ‚Allgemeines‘, von März 1947 bis September 1947; Dr. Erwin Sieger an den CCP Wiesbaden, 11.7.1947.
- 51 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lepke1909_05_11/0015/image.
- 52 Allerdings kann keine der Bezeichnungen auf der Bildrückseite mit der Auktion in Verbindung gebracht werden.
- 53 Im Auktionskatalog von 1892 ist die Annotation der Verkaufssumme von 8000 angegeben.
- 54 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Meindert_Hobbema, „Zuschreibungen“, Stand: 8.1.2020.
- 55 Nicht aufgeführt ist das Bild bei: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts nach dem Muster von John Smith's Catalogue Raisonné zusammengestellt von Dr. C. Hofstede de Groot*, 4. Band, Esslingen a. N., Paris 1911. Unter den Nummern von 1 bis 291 c. findet sich kein Gemälde, dass dieselben Maße und denselben Gegenstand aufweist und auf Holz gemalt ist.
- 56 Abbildungen im: *Katalog der reichhaltigen Gemälde-Sammlung alter Meister des Realitätenbesitzers Herrn Heinrich Theodor Hoech zu München. Versteigerung zu München, den 19. September 1892 und folgende Tage*, München 1892, Lot-Nr. 92, mit Abb.; Georges Broulhiet, *Meindert Hobbema (1638-1709). Ouvrage illustré de 590 grandes reproductions photographiques dont 450 tableaux du maître et plus de cent détails, reproductions de tableaux de maîtres voisins et d'imitations exécutées en phototypie par André Barry*, Paris 1938, S. 418.
- 57 Bei der Recherche nach dem Stuttgarter *van Dijk* unter seinem ursprünglichen Titel fanden sich naturgemäß eine Vielzahl von Bildern mit der Darstellung von Rebekka am Brunnen, nicht aber das gesuchte Gemälde. Dieses wurde erst gefunden, als mit den richtigen Schlagwörtern gefahndet wurde, die sich von der ikonografischen Vorlage des Bildes herleiten. Legt man das Motiv Rebekka und Elieser der Suche zugrunde und recherchiert mit der angliierten Schreibweise der Namen [Rebecca and Eliezer], findet man das ‚Vorbild‘ des Stuttgarter *van Dijk* in der Sammlung des Pariser Louvre (INV. 3505, ausgestellt in Raum 916).
- 58 Nicole Garnier, *Antoine Coyvel (1661–1722), Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres*, Paris 1989, S. 262. Heute in der Sammlung des Louvre, Paris (Inv.-Nr. 3505).
- 59 Ebd.: 1. von Malnier, Hofmaler des polnischen Königs, 2. Kopie im Museum Montpellier, 3. Kopie von Januarius Johann Rasso Zick (45,5 × 39 cm), 4. Kopie im Museum Dieppe, signiert und datiert „Julia de Ribeira, 1862“, 150 × 116 [cm], 5. Kopie im Palais des Rohans, Straßburg, Museum der Schönen Künste.
- 60 Vgl. <https://www.hampel-auctions.com/archive-catalogue-search.html?a=0&q=rebekka%20und%20eliezer%20am%20brunnen>, Stand: 08.01.2020. Das Auktionshaus datierte das Bild fälschlicherweise ins 17. Jahrhundert. Es gibt in der Größe vergleichbare Nachbildungen von Johann Philipp Behr (1700–1756) und einem anonymen Maler aus Deutschland (1725–1749). Diese Hinweise verdanke ich Nadja Garthoff; Nadja Garthoff, Research & Development department des RKD, an Kai Artinger in einer E-Mail vom 4.2.2020. Zu Abbildungen der beiden Bilder siehe: <https://rkd.nl/explore/images/212450> und <https://rkd.nl/explore/images/212458>, Stand: 12.2.2020. Diese beiden Bilder sind jedoch anders als der Stuttgarter *van Dijk* auf Leinwand gemalt.
- 61 Knut Nicolaus, *Dumont's Handbuch der Gemäldeskunde. Material – Technik – Pflege*, Köln 1986, S. 52.
- 62 *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 21, Leipzig 2000, S. 375–376. Marjan C. G. van Zijtveld schrieb den Artikel über Philip van Dijk.
- 63 Wolfgang Stechow, „The early years of Hobbema“, in: *The Art Quarterly* 22, No. 1 (Spring 1959), S. 2-18.
- 64 Nach dem Lexikonartikel der wikipedia stammt die erste signierte Arbeit aus dem Jahr 1657.

- 65 1. Grenoble, Museum, no. 382; 2. Washington, D.C., Corcoran Gallery, no. 26.101; 3. Formerly W.T. Blodgett Coll., New York; 4. Amsterdam Rijksmuseum, no. 1189; 5. Glasgow, Art Gallery, no. 469; vgl. Stechow, wie Anm. 63.
- 66 Wie Anm. 48, S. 419.
- 67 Wie Anm. 4, Abb. 304, S. 254.
- 68 Die Nationalgalerie erwarb kürzlich ein frühes Gemälde von Hobbema – *Wooded Landscape with Figure*, späte 1650er-Jahre –, das der Corcoran Collection gehört hatte und über das ihr früherer Kustos Arthur Wheelock einen Text für die Webseite des National Gallery schrieb. Wheelock machte diesen Text dem Autor dankenswerterweise zugänglich, er war zum Zeitpunkt der Korrespondenz Ende November 2019 aber noch nicht online geschaltet. Wheelock beantwortete die Fragen des Autors in einer E-Mail am 22.11.2019.
- 69 Eddy Schavemaker an Kai Artinger in einer E-Mail vom 25.11.2019.
- 70 Ebd.
- 71 Ebd.
- 72 Ebd.
- 73 Schavemaker schlug dem Autor vor, einen der bekanntesten Experten in diesen Angelegenheiten, den britischen Kunsthistoriker Christopher Wright, zu befragen. Der Autor versuchte mit Wright in Kontakt zu treten, hat bis heute aber keine Antwort von ihm erhalten.
- 74 Nadja Garthoff, Research & Development department des RKD, an Kai Artinger in einer E-Mail vom 4.2.2020: "Judging from the photographs, we think your painting was probably not made by Meindert Hobbema. The composition and overall execution (for instance the depiction of the trees) are unlike what we know of autograph works by Hobbema. [...] The signature on your painting doesn't seem to match any of these published signatures. [...] The 'M' is executed completely different than in the examples, and the b's usually have a lop while in your painting they don't. Of course, Broulhiet's overview of signatures is not complete, and some of the paintings which he considered to be by Hobbema, are not accepted as such anymore."
- 75 Schavemaker konnte dem Autor keinen nennen; Eddy Schavemaker an Kai Artinger in einer E-Mail vom 27.11.2019. Wheelock kannte das Bild nicht.
- 76 Eddy Schavemaker an Kai Artinger in einer E-Mail vom 4.12.2019. Schavemaker verwendet den Begriff „unsigned copy“.
- 77 Wie Anm. 74.
- 78 Nils Büttner in einem Telefonat mit dem Autor am 17.2.2020, nachdem dieser ihn am gleichen Tag per E-Mail dazu befragte, ob es sich bei dem Bild um ein Original Philip van Dijks handle und wie wahrscheinlich es sei, dass van Dijk eine Nachbildung angefertigt hätte.
- 79 „Ueber den Stichtag, X' und die Kopfquote. Ein weiteres Interview mit Bürgermeister Hirn über die Vorbereitungen zur technischen Durchführung des Geldumtausches“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 17.6.1948, Nr. 67, S. 1.
- 80 Niederschrift über die Verhandlung der Verwaltungsabteilung des Gemeinderats vom 22. Juni 1948, Nichtöffentlich, § 596, in: Stadtarchiv Stuttgart, Gemeinderatsprotokolle. Zum Beispiel ließ man dem Verein für Gehörlosenwohlfahrt 260.000 RM zukommen, der Kulturgemeinschaft der Gewerkschaften 300.000 RM und der Blindenanstalt ebenfalls 300.000 RM.

Bildnachweise

- Abb. 1: Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart.
- Abb. 2: Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart.
- Abb. 3: Paris, Louvre.
- Abb. 4: Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart.
- Abb. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Imbert_Drevet_-_Coytel_-_Rebecca.jpg.
- Abb. 6: Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart.
- Abb. 7: <https://www.hampel-auctions.com/archive-catalogue-search.html?a=0&q=rebekka%20und%20eliezer%20am%20brunnen>.
- Abb. 8: Paris, Louvre.
- Abb. 9: <https://archive.org/details/knthh00eaf/page/n101/mode/2up>
- Abb. 10: Georges Broulhiet, Meindert Hobbema (1638–1709), *Ouvrage illustré*, Paris 1938, S. 254
- Abb. 11: Kai Artinger.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/558/>